

## LOKALNE ŹRÓDŁA TEATRU GLOB(ALNEGO) WILLIAMA SZEKSPIRA

Inspiracją do powstania jednej z najslawniejszych postaci teatru elżbietańskiego, Falstaffa, było najprawdopodobniej zatrudnienie przez zespół nowego clowna. Podział sztuki na akty został wymuszony koniecznością przycinania knotów. Teksty angielskich dramatów były przysłowiowo niestabilne — ingerowali w nie cenzorzy i aktorzy, a nawet widzowie, poeci byli proszeni o komponowanie nowych wersji i poprawianie prac kolegów. Do dziś zachowały się na przykład trzy bardzo różne wersje *Hamleta*. Autorzy rzadko dostarczali do teatru ostateczne kopie sztuk. Premiera była próbą generalną, po której pytano widownię o zdanie. Teatr elżbietański to instytucja komercyjna, nastawiona na zysk. Teksty sztuk nie były zaliczane do literatury. W takich mało stabilnych warunkach powstały dramaty, uznawane powszechnie za jedno z największych dokonań ludzkości. W brudnym i hałaśliwym Londynie narodziły się arcydzieła o wartości globalnej i uniwersalnej. Jak to było możliwe? Zastanowię się nad tym dylematem w referacie.

### 1. KULT OBECNOŚCI

Dzieje liturgii średniowiecznej, często krytykowane, zaowocowały skupieniem głównej uwagi na performansie Eucharystii, uobecnianiu Boga w rytuale. Najpóźniej od XIII wieku chleb i wino — konsekrowane w ciało i krew — zawierały całego Chrystusa. Nauczał tak Tomasz z Akwinu w *Sumie teologicznej* (Księga 3, Pytanie 76, artykuł 2). Chleb szybko zdominował obrzęd, bo — jak argumentowano — wino podczas podniesienia kielicha nie było dla ludzi widoczne (Jungmann 1986, t. 2, 207-208). Hostia, prezentowana wiernym podczas kluczowego performansu liturgicznego, przejęła od relikwii funkcję obiektu sakralnego o największej mocy performatywnej. W głównym obrzędzie chrześcijańskim uobecniano człowieka, który był Bogiem. Aktor w teatrze średniowiecznym występował bez maski, chrześcijańska prawda mogła być wyrażona tylko przez nagą twarz. Sztuka nabrała rangi świadectwa (Kocur, 2010).

Szekspir, kontynuując katolicką tradycję sztuki spektaklu, również umieszczał w centrum sceny człowieka obecnego i przemienionego — pisał partytury dla konkretnych wykonawców z myślą o jak najskuteczniejszym wykorzystaniu ich performatywnych talentów do ukazania postaci w sztuce. Skupiał zatem uwagę na wyjątkowości i jednostkowości każdego aktora. Owa perspektywa „lokalna” sprawiła, że tekst roli — przywołując osobę dramatu — wzmagal obecność performatywną konkretnego artysty na scenie. Scenariusz, pisany w formie serii nowych wyzwania dla dobrze znanego aktora, nie stronił od zaskakujących zwrotów i irracjonalnych rozwiązań. Lokalne źródło inspiracji owocowało zaskakująco różnorodnym dziełem artystycznym, tak bogatym, że wiele kolejnych pokoleń bardzo różnych aktorów i widzów potrafiło w tych librettach odnajdywać siebie. Sukces niemożliwego Falstaffa wywodzi się zatem z... liturgii.

Kiedy jednym z udziałowców zespołu Szekspira został sławny i popularny komik Will Kemp, poeta szybko dopisał nową rolę do swej starej sztuki *Dwaj szlachcice z Werony*. Otyły Kemp, jako błazen Piskorz, musiał się schylać i gimnastykować, żeby odegrać brawurową scenę pożegnania z rodziną. Na oczach zachwyconej widowni potężny Kemp przeobrażał się w zwinnego i skoczego akrobatę. Być może więc to właśnie nieokrzesa osobowość komika zainspirowała Szekspira do stworzenia nieśmiertelnego Falstaffa, jednej z najslawniejszych postaci w dziejach teatru europejskiego.

Największy wpływ na Szekspira miał przypuszczalnie aktor Richard Burbage (Kocur, 2008). W traktacie dołączonym do poematu *Love's Kingdom* Richard Flecknoe (1664, karta G7a) chwalił Burbage'a za „niewypadanie z roli po zakończeniu mówienia, ale trwanie w niej spojrzeniem i gestem” (*never falling in Part when he had done speaking; but with his looks and gesture, maintaining it still*). Burbage trwał w roli nawet wtedy, gdy nie miał nic do powiedzenia. A było to zachowanie w owych czasach niezwykle. Aktorzy mieli bowiem zwyczaj grać postać na scenie tylko wtedy, gdy mieli jakiś tekst do wygłoszenia. W przerwach zabawiali się rozmową prywatną ze znajomymi stojącymi pod sceną. Inni, „dla oklasków” (*for applause-sake*), perorowali w stronę publiczności, ignorując partnerów na scenie. John Stephens w swoich *Satyrical Essays* (London 1615, 297) opisał takiego aktora: „Kiedy rozmawia na scenie i powinien patrzeć prosto w twarz swego kolegi [...] zwraca swój głos ku widowni” (*When he doth hold conference upon the stage; and should look directly in his fellow face [...] turns about his voice into the assembly*). Burbage tymczasem zawsze zdawał się być obecny w świecie przedstawienia. Nigdy nie zerkał na widzów prywatnie. Być może tą swoją

szczególną i teatralnie skuteczną obecnością, aktor zainspirował poetę do stworzenia takich ról, jak Brutus, Hamlet czy Makbet.

## 2. PUSTA PRZESTRZEŃ

Narodzinom nowożytnej budowli teatralnej w Europie nie towarzyszyły wzniosłe idee, lecz czysta chęć zysku. Pierwsze nowożytne teatry wzniesiono na obrzeżach Londynu. W XVI-wiecznej Anglii występy aktorów cieszyły się ogromną popularnością. Pokazywali swe sztuki na placach, w tawernach i salach gildii. Niekiedy nawet w kościołach. Nie istniały jednak żadne specjalne budowle przeznaczone na takie występy, poza wydzielonymi salami w pałacach, do których jednak niewiele osób miało wstęp. Kilku sprytnych przedsiębiorców postanowiło więc zarobić.

Budynki teatru miały nade wszystko zapewnić ich właścicielom maksymalny dochód. Pierwszy teatr wznosił kupiec John Brayne przy karczmie Red Lion. Nie zachowały się żadne informacje o kształcie budowli, poza wzmianką o wieży górującej nad drewnianym rusztowaniem sceny o wymiarach 12m na 9m i wysokości ok. 1,5m. Przebudowano też na teatry cztery inne gospody. Wszystkie te wnętrza były prawdopodobnie prostokątne, nie umożliwiały więc dobrej widoczności. Nie mogły też pomieścić zbyt wielu widzów. Cieśla James Burbage, wędrowny aktor w zespole Earl Leicester's Men i ojciec sławnego Richarda, pierwszy wpadł na pomysł zbudowania specjalnej piętrowej budowli niezadaszonej na planie koła, mającej służyć wyłącznie do przedstawiania sztuk (ang. *playhouse*). Scena w centrum takiej przestrzeni umożliwia w miarę dobry widok z każdej strony. Przede wszystkim jednak okrągły budynek miał większą pojemność niż prostokątna karczma. Publiczność mogła się tłoczyć bezpośrednio pod sceną, a także zasiadać na balkonach biegnących dookoła wnętrza na kilku piętrach. Burbage nazwał swoją budowlę dumnie: Theatre, legitymując swój biznes nawiązaniem do antyku i Witruwiusza (dokumenty w: Wickham *et al.*, 2000).

Szczegółowe informacje na temat kształtu Teatru wprawdzie wciąż nie zostały odnalezione — ani odkopane — budynek musiał być jednak wielobokiem, bo z materiałów po jego rozbiórce wzniesiono Globe. Prolog na początku *Henryka V* Szekspira opisywał londyński teatr w 1599 roku sławnymi słowami: „this unworthy Scaffold... this Cockpit...this Wooden O”. Słowa te odnosiły się przypuszczalnie do teatru Globe (lub do Curtain). Dwudziestobokiem jest Globe trzeci— bo 29 lipca 1613 pierwszy się spalił i trze-

ba było postawić drugi — wzniesiony w 1996 roku. Choć warto tu może dodać, że Peter Streete, ten sam cieśla, który nadzorował rozbiórkę Teatru i budowę Globu, w roku 1600 wznosił drewniany budynek teatru Fortune na planie kwadratu, bo taka konstrukcja była tańsza niż wielobok. Burbage na każdy ze swoich „okrągłych” teatrów wydał fortunę, której oczywiście nie miał, jak możemy dziś sądzić na podstawie zachowanych dokumentów z licznych procesów, które mu wytaczano.

Theatre Burbage’a miał ułatwić aktorom skuteczną prezentację sztuk jak największej ilości widzów jak najmniejszym kosztem. Drewniane wnętrze było co prawda bogato wymalowane i udawało marmurową salę w pałacu arystokraty, żadnej scenografii jednak nie używano, a głównymi urozmaicheniami popisów aktorskich były wylaniania się duchów z zapadni i wystrzały z armaty. Był to teatr aktorski w stu procentach. Bez dobrego scenariusza nawet najwybitniejsi aktorzy byli jednak bezradni. Szekspir odniósł sukces, bo pisał najlepsze role. Potrafił przy tym znakomicie wykorzystać akustykę budowli. Traktował drewniane ściany i rusztowanie sceny jak elementy pudła rezonansowego. Jego sztuki to istne partytury muzyczne. W dramatach wystawianych w teatrach niezadaszonych — jak Theatre, Curtain czy Globe — przeważa baryton postaci męskich. W teatrach zadaszonych, jak Blackfairs, większą rolę odgrywały wysokie głosy chłopców w rolach żeńskich lub zatrudnianych jako śpiewacy (Smith, 1999, 206-245). Sztuki grane w Blackfairs — jak *Perykles*, *Cymbeline*, *Burza* czy *Opowieść zimowa* — były statyczne. Niewielka scena, zaludniona widzami na specjalnych stołkach, narzucały bardziej posagowy styl gry aktorskiej. Dziś sztuki te uznawane są za „problemowe”, filozoficznie pogłębione.

Partytury ról musiały przekazywać wiele informacji i treści, istotnych dla zrozumienia sztuki. Na przykład o miejscu akcji. Szekspir umieszczał te informacje w dialogach, ale wyłącznie wówczas, gdy były konieczne. Ufał wyobraźni swej widowni. Dziś wielu wydawców uzupełnia teksty dramatów didaskaliami i wskazówkami scenicznymi. Korzystają z tych uwag reżyserzy realistycznych inscenizacji sztuk Szekspira. Nie dla takiego teatru były jednak te sztuki pisane. Dlatego być może wciąż tak się podobają. Widz czy czytelnik jest przez Szekspira traktowany z szacunkiem, jak swoisty partner w kreacji. A źródło „otwartej”, nowoczesnej form tych dramatów było zapewne prozaiczne: brak czasu na poprawki.

Aktorzy musieli swoją grą powoływać na scenie niewidzialne światy i krainy. A grali w pustej przestrzeni. Dobrze napisany tekst bardzo się w takich warunkach przydawał.

Właściwie to owa przestrzeń teatru nawet nie była pusta, zapelniały ją wszak malowidła udające bogate wnętrza renesansowe. A to stawiało przed aktorami karkołomne zadanie w sztukach historycznych, dziejących się na przykład w antycznym Rzymie czy Atenach, a granych bez żadnej scenografii. Siła poetyckich obrazów w tekstach sztuk była poddawana surowym testom. Utwory Szekspira radziły sobie w tych mało sprzyjających okolicznościach znakomicie. Lokalne ograniczenia przestrzeni scenicznej zaowocowały wspólnymi wizjami, wciąż inspirującymi wyobraźnię widzów i czytelników.

### 3. KONTEKSTY MIEJSKIE

Szekspir pisał sztuki dla zarobku. Jego dochody zależały od sukcesu przedstawienia, jak w dzisiejszym Hollywoodzie. Klapa w teatrze oznaczała także zapomnienie. Większość takich sztuk nie przetrwała. Utwory Szekspira musiały się cieszyć wielkim powodzeniem, prawie wszystkie przetrwały. Ten wątek wydaje mi się szczególnie istotny w kontekście polskiej debaty o dotowanie publiczne artystów teatru. Argument o niskich gustach masowej widowni wydaje się co najmniej chybiony — angielska publiczność, w większości nie potrafiąca czytać, na pewno nie była tak wykształcona jak przeciętny Polak, a mimo to szturmowała wystawienia dramatów Szekspira.

Odwiedziny w Globe czy innym teatrze po drugiej stronie Tamizy były kosztowne. Za przejazd na koniu Mostem Londyńskim pobierano cło, a wynajęcie łodzi wiązało się z sowitą niekiedy opłatą dla wiosłarza. Przedstawienie musiało być atrakcyjne, żeby zwabić widzów. I musiało być dla każdego zrozumiałe. Nawiązania i aluzje do londyńskiej rzeczywistości są u Szekspira częste. Każdy kto udawał się na południowy brzeg Tamizy mostem, musiał przejść przez bramę, nad którą sterczały głowy zdrajców, wbite na pal i zmumifikowane smołą (Besant, 1927, 120). Twarze aktorów, poczerwione spalonym korciem (Gurr, 1992, 199-200), przywoływały więc nie tylko obraz diabła, ale też zdrajcy. Otello mógł być odbierany przez ówczesnych widzów zupełnie inaczej niż przez widownię współczesną, przesiąkniętą ideologiami postkolonialnymi.

Londyńska publiczność żywiołowo reagowała na sztuki. Premiery, drogo biletowane, były istnymi próbami generalnymi (Stern, 2000, 113-121). Po przedstawieniu aktorzy pytali publiczność o opinię. Jeśli widzowie twierdzili, że sztuka wymaga poprawek, poeta musiał w nocy tekst grzecznie przerobić. Zachowało się zadziwiająco wiele informacji o obecności autorów na premierowych spektaklach. Sztuka niezaakceptowana spadała

z afisza i często przepadała na zawsze. Klapa oznaczała nie tylko straty finansowe. Widzowie demonstrowali swoje niezadowolenie rzucając na scenę owoce, głównie jabłka roznoszone na widowni podczas spektaklu, a nawet kamienie. Aktorzy musieli sprawnie reagować na wszelkie pozasceniczne wydarzenia. W teatrze zadaszonym widzowie wykupywali drogie bilety na samej scenie i toczyli niekiedy gorące debaty podczas przedstawienia.

Teatr Szekspira, pomimo braku scenografii, był niezwykle widowiskowy. Głównym skarbem każdego zespołu aktorskiego, oprócz sztuk, były kostiumy. W XV wieku Anglia stała się potęgą tekstylną. Ubiór definiował tożsamość obywateli. Pojawiały się liczne zakazy i nakazy, definiujące właściwe formy i kolory odzieży. Aktorzy stosowali te same kody na scenie. Do ról historycznych władców wypożyczali autentyczne kostiumy z garderoby królewskiej. Kiedy sztuka działała się w czasach lub miejscu zbyt odległym, nie wahało się użyć kostiumu współczesnego. Juliusz Cezar czy Tymon Ateńczyk na scenie przypominali wyglądem renesansowych Londyńczyków.

Poetycki tekst był w stanie przemienić współcześnie ubranego aktora w rzymskiego senatora czy greckiego samotnika. W roku 1640 aktorzy bronili teatrów przed zaniknięciem, argumentując, że scena „najdokładniej i najbardziej naturalnie elokwencję naszego języka angielskiego wyrażała i codziennie wzmacniała” (*the most exact and naturall eloquence of our English language expressed and daily amplified; The Actors Remonstrance, or Complaint, 1643, 5*). Współcześni uczeni potwierdzają, że właśnie w teatrze wykuł się nowożytny język angielski. Szekspir żywo eksperymentował z mową codzienną, wydobywając po mistrzowsku wszelkie dwuznaczności języka wciąż niezdefiniowanego gramatycznie i ortograficznie, a nade wszystko różnie wymawianego (Crystal, 2008). W sławnym monologu z siódmej sceny drugiego aktu komedii *Jak nam się podoba* (wersy 20-28) błazen Probiereczyk (Touchstone) brawurowo wykorzystuje fakt, że ówcześni Anglicy podobnie wymawiali wyrazy *hour* („godzina”) i *whore* („kurwa”).

Owa niestabilność języka zdaje się być ważnym źródłem szekspirowskich gier słownych. A Londyn rozwijał się i bogacił w zawrotnym tempie — w latach 1580-1600 populacja miasta wzrosła od 100 000 do 200 000, w roku 1650 podwoiła się ponownie do 400 000. Ten istny tygiel kulturowy był zarazem swoistym laboratorium językowym, stymulującym kreatywność i nagradzającym sownie oryginalność. Szekspir dorobił się sporego majątku.

#### 4. JEDEN AUTOR

Najsławniejsze sztuki Szekspira zostały napisane prawdopodobnie przez jednego autora, co było wyjątkiem. Większość elżbietańskich autorów pracowała w zespołach, niekiedy kilkuosobowych. Szekspir zresztą też. Do *Tytusa Andronika* przyłożył rękę George Peele, do *Tymona Ateńczyka* — Middleton, do *Peryklesa* — George Wilkins, a do *Henryka VIII* — John Fletcher (Vickers, 2002). Także *Makbeta* znamy dziś wyłącznie w formie okrojonej i zmienionej przez Middletona. No ale geniusz tego ostatniego niewiele ustępował sławnemu poprzednikowi. Po śmierci Szekspira jako jego następcę członkowie King's Men zatrudnili właśnie Middletona.

Szekspir jako autor dokonał wielkiego przełomu w dziejach angielskiego dramatu. Pierwszy z takim powodzeniem kontrastował w sztukach partie poetyckie z prozą. Przed nim dramaty komponowano tradycyjnie tylko wierszem, a autora nazywano poetą. Dopiero po śmierci Szekspira pojawia się w języku angielskim wyraz *play-wright* („dramaturg”). Pierwszy raz poświadczony jest w roku 1617, w *Wits Bedlam* (karta F7a) Johna Daviesa.

Źródła szekspirowskiego przełomu w literaturze mogły być prozaiczne. Spieszył się z pisaniem. Niestabilne teksty scenariuszy teatralnych, pisane z myślą o konkretnych aktorach, były często przez tych aktorów zmieniane. Scenariusze grane na elżbietańskiej scenie zapewne różniły się mocno od tekstów zachowanych w drukach czy wydaniach zbiorowych. Lukas Erne (2003) przypuszczał, że Szekspir jako autor funkcjonował w dwóch odmiennych rzeczywistościach. Aktorom dostarczał scenariusze otwarte na zmiany i ingerencję, także cenzora. Teksty te ulegały modyfikacjom już procesie uczenia się ich na pamięć. Zachowane egzemplarze aktorskie dowodzą, że aktorzy zmieniali słowa poety. Mogli się wszak uznawać za właścicieli tych słów. Poeta napisał je przecież specjalnie dla nich, poza tym nie miał żadnych praw autorskich, dramat należał do zespołu aktorskiego.

Podczas przedstawień reakcje widzów wymuszały niekiedy kolejne zmiany w tekście. Szekspir, obecny na przedstawieniach własnych sztuk także jako aktor, być może później wcielał do tekstu co lepsze pomysły kolegów. Erne dowodzi bowiem, że Szekspir przygotowywał odrębne czystopisy swoich utworów z myślą o wykształconych i majątnych czytelnikach. Takie właśnie teksty, zdaniem brytyjskiego szekspirologa, przetrwały głównie w działach zebranych, tzw. Folio. Są to wersje sztuk przeznaczone do czytania. Dlatego pewnie tak bardzo są wciąż popularne.

## 5. CENZURA PREWENCYJNA

Największy sukces teatralny w renesansowym Londynie odniosła sztuka Thomasa Middletona *A Game at Chess*. W sierpniu 1624 grano ją w teatrze Globe dziewięć dni pod rząd, co było ewenementem w czasach, kiedy zespoły każdego dnia musiały prezentować inną sztukę.

Sztuka Middletona grana byłaby jeszcze dłużej, gdyby nie interweniował ambasador Hiszpanii. Middleton ukazał współczesnych Anglików i Hiszpanów za pomocą figur szachowych, białych i czarnych. Szacuje się dziś, że sztukę zdążyła zobaczyć jedna siódma populacji całego Londynu. Wedle niektórych przekazów, żeby sprostać niezwykle zapotrzebowaniu, grano ją dwa razy dziennie. Po Londynie krążyły legendy o bajońskich zarobkach aktorów z zespołu King's Men. Była to sztuka filozoficzna, o apokaliptycznym przesłaniu — w finale wszystkie czarne figury zostają strącone z szachownicy, zwycięstwo białych wygląda złowieszczo.

Ustalenie tekstu sztuki, zachowanej w licznych rękopisach i drukach, stanowi jedno z największych wyznań dla współczesnych literaturoznawców. W pomnikowym wydaniu dzieł wszystkich Middletona Gary Tylor zdecydował się zamieścić dwie wersje dramatu, wczesną i późną (Middleton, 2007; komentarz w: Tylor and Lavagnino, 2007). Sztuka znakomicie się sprawdza podczas oglądania, trudno ją jednak zrozumieć w czytaniu. Tekst zapelniają enigmatyczne polecenia ruchów poszczególnych figur na szachownicy. Tylor we wstępie do późnej wersji dramatu sugeruje, że cenzor, Sir Henry Herbert, przypuszczalnie dlatego tylko zezwolił na granie tej sztuki, bo jej nie rozumiał. Późniejsi uczeni również mieli problemy z jej rozumieniem i dość powszechnie uznali utwór za marny. Rekonstrukcje Taylora są pierwszym rzetelnym studium wszystkich zachowanych świadectw.

Strategie artystyczne Szekspira wydają się odmienne od sztuki filozoficznej aluzji, uprawianej przez Middletona. Szekspir nie tworzył metafor renesansowego Londynu, ale współczesnych Londyńczyków przemieszczał do innych światów. Historyczne konflikty, odgrywane przez ludzi z krwi i kości, nabierały zaskakującego uniwersalizmu. Ryszard III nie był żadną aluzją do współczesnego dygnitarza, był portretem kaleki żądnego władzy, stawał się przez to portretem uniwersalnym. Gra Burbage'a i kolejnych wielkich aktorów sprawiała, że historyczny król stawał się „naszym współczesnym”, wedle sławnego okre-



ślenia Jana Kota. Cenzor, Master of Revels, nie był wrogiem Szekspira, ale raczej sprzymierzeńcem. Pomagał poecie uniknąć kłopotów, z aresztowaniem włącznie.

W elżbietańskiej Anglii, jak w PRL-u, cenzura często stymulowała kreatywność i narzucała swoisty uniwersalizm. Master of Revels czuwał nad jakością sztuk prezentowanych królowej podczas świąt bożonarodzeniowych. Usuwał zatem z tekstów wszelkie aluzje polityczne, które ingerowały w aktualną politykę Anglii. Dokument sygnowany przez cenzora był bezcenny. Kiedy lokalne władze, często purytańskie, sprzeciwiały się wystawieniu jakiegś sztuki w ich gminie, aktorzy mogli ów zakaz zakwestionować demonstrując podpis cenzora, zezwalający na przedstawienie w imieniu samej królowej.

## WNIOSKI

Lokalne źródła uniwersalizmu sztuk Szekspira są ewidentne. Nad teatrem Globe miał górować globus z łacińskim napisem *Totus mundus agit histrionem* („Cały świat gra aktora”). To przypuszczalnie tylko legenda. Ukuto ją na początku XVII wieku, kiedy taki właśnie napisal zawisł nad teatrem Drury Lane (Stern, 1997). Nazwa Globe była jednak autentyczna. Tak Burbage i Szekspir nazwali swój teatr, być może w przeczuciu globalizacji. Anglia w tym czasie dokonywała dalekich podbojów.

Sprzyjające warunki były niezbędne, ale nie wystarczały do rozkwitu geniusza. Intrygujące światło na te kwestie rzucają nowe studia nad związkami Szekspira z Marlowem (Logan, 2007). Christopher Marlowe był pierwszym sławnym i powszechnie znanym z imienia autorem sztuk. Starszy od Szekspira tylko o cztery miesiące odniósł w Londynie ogromny sukces w czasach, kiedy o samym Szekspirze mało kto słyszał. Był lepiej od Szekspira wykształcony, studiował w Cambridge. Znał dwór, był wszak królewskim szpiegiem. Kochał życie. Miał niewyparzony język. Nie stronił od pijatyk i bijatyk. Siłą poetycką nie ustępował wczesnemu Szekspirowi. W dziejach teatru Marlowe dokonał prawdziwej rewolucji. Uwolnił sztuki od średniowiecznej ideologii i stworzył całą serię wspaniałych postaci od Tamerlana i Żyda Maltańskiego po Edwarda II i Fausta. Dopóki żył Marlowe, talent Szekspira wydaje się być przytłumiony. Może miał kompleks popularnego kolegi.

30 maja 1593 Marlowe został zamordowany w dość podejrzanych okolicznościach (Honan, 2005). Rok później geniusz Szekspira eksplodował takimi sztukami, jak *Sen nocy letniej* i *Romeo i Julia*, a wkrótce potem Falstaffem. Do 1598 roku sztuki Szekspira ukazywa-

ly się jednak bez nazwiska autora na okładce. Dalo to początek późniejszym hipotezom spiskowym o sfigowanej śmierci Marlowe’a, który żyjąc w Italii pod przybranym nazwiskiem miał pisać sztuki Szekspira (Kocur, 2011). Prawda była jednak bardziej banalna. Marlowe rzeczywiście zginął, zachowała się jego czaszka ze śladem po ostrzu. A Szekspir nade wszystko „publikował” swe sztuki w teatrze, gdzie jednego wieczora mogły się pomieścić nawet trzy tysiące osób. Te sztuki należy postrzegać raczej w kategorii niestabilnych performansów niż zapisanych tekstów. Ta bardzo swoista, rzecz by można lokalna, cecha szekspirowskiego teatru rozpoznana została w dużej mierze dzięki procesom globalizacyjnym. Porównanie teatru elżbietańskiego z tradycjami japońskimi czy indyjskimi zainspirowało uczonych do zakwestionowaniu czysto literackich studiów nad dziedzictwem Szekspira. Globalizacja pomaga odkrywać lokalne uwarunkowania elżbietańskiego geniusza.

### Bibliografia

- The Actors Remonstrance, or Complaint: for The silencing of their profession, and banishment from their severall Play-houses, London 1643, tekst dostępny jest na stronie:  
[http://books.google.pl/books?id=o6oUAAAAQAAJ&printsec=frontcover&hl=pl&source=gbs\\_g\\_e\\_summary\\_r&cad=0#v=onepage&q&f=false](http://books.google.pl/books?id=o6oUAAAAQAAJ&printsec=frontcover&hl=pl&source=gbs_g_e_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false)
- Besant, Geoffrey, Barham; 1927, London Bridge, Selwyn and Blount, London
- Crystal, David; 2008, Think on my Words: Exploring Shakespeare’s Language, Cambridge University Press, Cambridge
- Davies, John; 1617, VVits bedlam — vvhere is had, whipping-cheer, to cure the mad, Printed by G. Eld, At London
- Erne, Lukas; 2003, Shakespeare as Literary Dramatist, Cambridge University Press, Cambridge
- Flecknoe, Richard; 1664, Love’s Kingdom, a pastoral Trage-Comedy: Not as it was Acted at the Theatre Near Lincolns-Inn, But as it was Written, and Since Corrected, with a short Treatise of the English Stage, Printed by R. Wood for the Author, London
- Greenblatt, Stephen (ed.); 1997, The Norton Shakespeare: Based on the Oxford Edition, Norton, London
- Gurr, Andrew; 1992, The Shakespearean Stage, 1574-1642, 2<sup>nd</sup> ed., Cambridge University Press, Cambridge
- Honan, Park; 2005, Christopher Marlowe: Poet and Spy, Oxford University Press, Oxford
- Kocur, Miroslaw; 2008, Performanse ciała i głosu w teatrze elżbietańskim, w: Dialog 11, s. 5-13

- Kocur, Mirosław; 2010, *Drugie narodziny teatru: Performanse mnichów anglosaskich*, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław
- Kocur, Mirosław; 2011, Szekspir niewspółczesny albo wiele hałasu o nic, w: *Teatr* 4, s. 47-49
- Logan, Robert A.; 2007, *Shakespeare's Marlowe: The Influence of Christopher Marlowe on Shakespeare's Artistry*, Ashgate Publ., Aldershot (Hampshire)
- Middleton, Thomas; 2007, *The Collected Works*, ed. Gary Taylor and John Lavagnino, Clarendon Press, Oxford
- Smith, Bruce R.; 1999, *The Acoustic World of Early Modern England: Attending to the O-Factor*, University of Chicago Press, Chicago
- Stern, Tiffany; 1997, Was Totus Mundus Agit Histrionem Ever the Motto of the Globe Theatre?, w: *Theatre Notebook* 51, s. 122-127
- Stern, Tiffany; 2000, *Rehearsal from Shakespeare to Sheridan*, Oxford University Press, Oxford
- Taylor, Gary and Lavagnino, John (eds); 2007, *Thomas Middleton and Early Modern Textual Culture: A Companion to the Collected Works*, Clarendon Press, Oxford
- Vickers, Brian; 2002, *Shakespeare, Co-Author: A Historical Study of Five Collaborative Plays*, Oxford University Press, Oxford
- Wickham, Glynne; Berry, Herbert and Ingram, William (eds); 2000, *English Professional Theatre, 1530-1660 (Theatre in Europe: A Documentary History)*, Cambridge University Press, Cambridge